

I QUADERNI DI
PSICOART 1

FORMAT ET ILLUSTRAT

NEL CUORE DELLA MERAVIGLIA

OMAGGIO A JURGIS BALTRUŠAITIS

A CURA DI ISABELLE MALLEZ E RAFFAELE MILANI

ISBN - 9788890522406

Simon - Coudet - Str.

Jean - Frotzel - G.

Hidemichi Tanaka

Anamorfosi e prospettiva orientale in Katsushika Hokusai

Baltrušaitis, in *Anamorphoses*, ha fatto esempi di anamorfosi in Cina, ma non in Giappone.¹ In Cina, negli anni dell'era Van Li (1578-1619) venivano dipinte anamorfosi a base cilindrica (fig. 1) e nel 1673 Kobiso scrisse un trattato sulla pittura, il *Gusho Shinsi*, che illustrava le quattro regole che possiamo chiamare espressive dello spazio: lo spazio della prospettiva, lo spazio visto di lato, lo spazio nello specchio, lo spazio dell'anamorfosi. L'ultimo indica

per il semplice piacere di osservare questo fatto visivo.²

Anche in Giappone, in epoca Edo (1603-1867), sotto l'influenza cinese, si era diffusa l'immagine anamorfica soprattutto cilindrica. Intorno al 1750, Sakura Neisei dipinse varie anamorfosi: *Amanti dietro il paravento*, *Due corsi di cavallo*, *Una musicista sulla nave*, *Un uomo sul cavallo*, ecc. Era chiamata "Saya-e", perché Saya è il fodero laccato e dai molti riflessi della spada giapponese (figg. 2-3).³

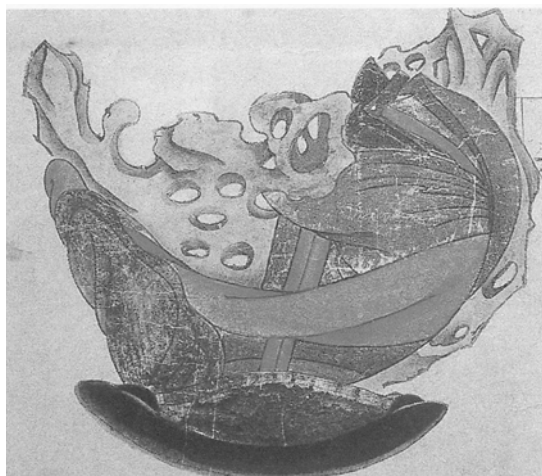


Fig. 1. Anamorfosi cinesi, Ignoto, *Coppia amorosa*, Paris, Coll. Charles Radon.

Circa nel 1740 la prospettiva, introdotta dall'Olanda e divenuta sempre più importante, veniva impiegata in Giappone per la rappresentazione architettonica (i templi e i teatri), come si evince dall'incisione di Ukiyo-e. Questo interesse ha parallelamente favorito lo studio dell'anamorfosi.

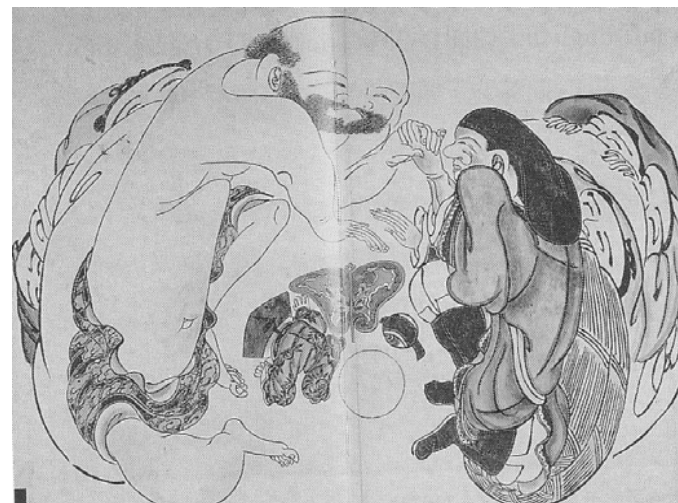


Fig. 2. Anamorfosi giapponese (Saya-e), Sakura Neisei, *Gara di braccio di Hotei e Daikokuten*, Nagoya, Coll. TV. Nagoya.

Nel 1767, Ota Nanbo, poeta e critico d'arte, dichiarava che il Saya-e era divenuto molto popolare. L'esempio più tardo (fig. 4), opera di Utagawa Kunitora, un discepolo di Utagawa Kuniyoshi (1797-1861), vicino a Hokusai, mette in luce l'uso tipico dell'anamorfosi nei paesi dell'Estremo Oriente. Esso non ha tanto una base scientifica come in Europa, quanto un significato ludico per amore di una cu-

riosità ottica. Non voleva esaltare uno studio d'analisi geometrica.⁴

Baltrušaitis cita la teoria settecentesca di Jean-François Nicéron secondo la quale esistono, nell'anamorfosi, tre generi d'immagine: a) "ottica", quando gli oggetti che appaiono sullo stesso piano dell'osservatore, all'interno di una stanza o di un corridoio, si vedono più piccoli; b) "anottica" quando gli oggetti che sono posti in alto sulle pareti sembrano più piccoli; c) "catottrica", quando la visione procede dall'alto.⁵

Nicéron si limita alla prospettiva degli interni, una camera o un corridoio. La concezione orientale è diversa; ma le tre prospettive di Nicéron, nonostante la differenza degli oggetti considerati, possono corrispondere comunque alle regole delle tre distanze enunciate, nell'XI secolo, dal pittore cinese Kuo Hsi. Egli aveva dichiarato: "Per rappresentare la distanza della montagna ci sono tre regole; (a) "Hei-en", vediamo la montagna sullo stesso piano; (b) "Ko-en",

vediamo la montagna dal basso verso l'alto; (c) "Shin-en", vediamo la montagna dall'alto verso il basso".⁶



Fig. 3. Sakura Neisei, *Una musicista sulla nave e un uomo con il cavallo*, Nagoya, Coll. TV. Nagoya.



Fig. 4. Ichimosai Yoshitora, *Oiran* (Geisha), Tokyo, Museo di Ukiyoe.

È interessante notare che tutte le soluzioni (a), (b) e (c) hanno una relazione di corrispondenza l'una con l'altra. Tuttavia, al fine di determinare la distanza, è significativo il fatto che mentre in Occidente si prendono in esame edifici e costruzioni, in Oriente, invece, si considera il mondo naturale, soprattutto la montagna. Nicéron analizza l'ambiente gli spazi interni, Kuo Hsi le montagne. Kuo Hsi raccomanda allo stesso tempo ai pittori di dipingere con le tre regole della distanza, ma in relazione a "effetti" artistici. Nell'arte giapponese, la prospettiva scientifica europea non si era sviluppata fra i pittori tradizionali. Solo certi artisti appartenenti alla scuola occidentalista, la scuola di Ranga o di Yofu-ga, come Shiba Kokan (1747-1818), Aodo Denzen (1748-1822), Maruyama Okyo (1733-1795), seguivano questa ricerca.⁷

Nel caso del celebre artista del periodo Edo, Katsushika Hokusai (1760-1848), la rappresentazione dello spazio del paesaggio veniva resa applicando i tre precetti del pittore cinese, ma è qui interessante notare che egli vi adatta an-

che le regole dalla prospettiva occidentale. Troviamo un esempio di tale metodo nell'opera *Il lago Suwa*, dove si può notare la vastità del lago attraverso l'idea di "hei-en", ma anche la vista ravvicinata attraverso il concetto di "kou-en".

È poi indicativo osservare l'opera *Il Monte Fuji da Joshu Uchibori* (fig. 5). In Giappone lo spazio è indagato tramite la maniera "Choukan" (veduta a volo d'uccello), e Hokusai utilizza questa visione: pone infatti la nave dipinta e vista dall'alto verso il basso, ma dipinge anche il monte Fuji sulla linea dell'orizzonte, secondo l'uso della prospettiva occidentale. Il risultato è che scompare il punto di fuga comune tra l'orizzonte e la pendenza della nave. Egli, quindi, mantiene la libertà artistica di porre l'oggetto senza rispettare veramente il precetto occidentale.⁸

Hokusai ha utilizzato quest'ultima prospettiva nel suo *Hokusai Manga* favorendo due punti di fuga e ha poi scomposto le tre parti solo per l'effetto artistico. Ha la straordinaria capacità di vedere lo spazio in due modi di-

versi, quello occidentale e quello orientale, adattando ed integrando le regole di entrambi. Nell'opera *Edo Suruga* egli usa apparentemente la prospettiva occidentale, ma ad un'attenta analisi si nota che il punto di fuga è al di fuori dell'opera stessa, contrassegnata dallo stile orientale (fig. 6).

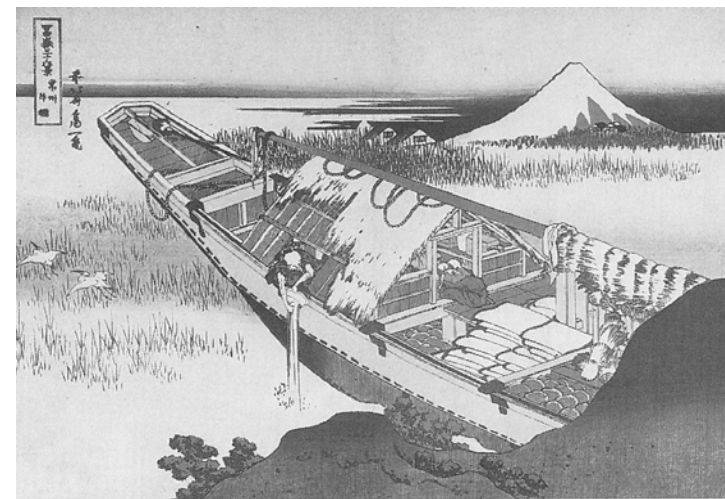


Fig. 5. Katsushika Hokusai, *Il Monte Fuji da Joshu Uchibori*

Baltrušaitis spiega, nello studio citato, che esistono la prospettiva accelerata e la prospettiva rallentata. La prima significa che il pittore dipinge gli oggetti lontani più piccoli. La seconda significa che il pittore disegna gli oggetti lontani più grandi dando così l'impressione che siano più vicini. Hokusai utilizza le prospettive accelerata e rallentata nella sua opera *il Monte Fuji e l'onda*; il monte Fuji è piccolo, secondo la prospettiva accelerata, l'onda d'altra parte, senza la prospettiva rallentata, non risulterebbe così grande.⁹

Baltrušaitis dice che la prospettiva rallentata viene usata da Michelangelo nel suo *Giudizio Universale*, ma non in modo esagerato, vistoso, a differenza di Hokusai nel cui lavoro invece l'onda è proprio deliberatamente esagerata. Secondo Baltrušaitis c'è anamorfosi quando un'immagine, vista di fronte, risulta deformata, mentre, se la guardiamo da un altro punto di vista, per esempio obliquamente, modifica l'assetto della visione.

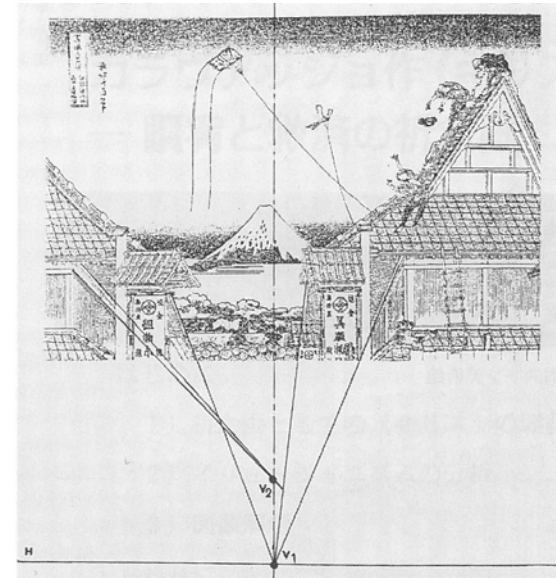


Fig. 6. Katsushika Hokusai, *Il Monte Fuji da Edo Suruga*.

Egli ritiene che soltanto la figura umana si adatti all'anamorfosi, ma Hokusai aveva invece usato la natura, l'onda. È inoltre da sottolineare che, nell'esempio ricordato, cambiando la posizione dell'osservatore, la figura umana risulta deformata, a differenza degli elementi naturali.

Come ulteriore esempio dell'efficacia espressiva dell'anamorfosi della figura umana, Niceron cita l'opera di Daniele da Volterra che si trova presso Trinità dei Monti, a Roma, dove Cristo, se visto da sinistra, sembra essere disteso a terra, se visto da destra, sembra alzarsi.

Hokusai ha studiato molto il problema della prospettiva nella pittura, come dimostra *Yokoana Fuji*, dove il monte Fuji è visto attraverso una fessura, come un'immagine riflessa; la qual cosa testimonia l'uso della veduta a volo d'uccello e il processo giapponese di sistematizzare la visione. Le opere di Hokusai devono essere osservate attentamente da una posizione ben precisa, per riuscire a scorgere ciò che l'artista vuole rappresentare. Nella stampa, ad esempio, si può notare il riflesso del Fuji tra le onde, percepibile solo se osservato da una certa angolazione.

Nel *Fuji da Koshu* c'è il riflesso del Fuji sul lago, leggermente spostato a sinistra, ma esso (riflesso) non riflette l'oggetto qual è; infatti l'immagine, sulla superficie del lago, del monte coperto di neve, simbolo dell'inverno, appa-

re in contrapposizione all'immagine reale del monte in estate. Hokusai mostra l'alternarsi delle stagioni, quindi non opera soltanto con la forma, ma esprime anche la volontà di capire la natura. Per Hokusai la prospettiva non è tanto scientifica, quanto artistica.

Penso che Hokusai fosse a conoscenza dell'anamorfosi nel suo significato e uso occidentale e, per ulteriore chiarezza, esaminiamo l'opera che egli esegue a 76 anni, un paravento di otto pannelli che raffigura una fenice (fig. 7); il corpo della fenice si sviluppa in senso orizzontale sfruttandone tutta la lunghezza.¹⁰



Fig. 7. Katsushika Hokusai, *Una fenice*, 1835, Boston, Museum of Fine Arts.

Pertanto gli osservatori, per riuscire a cogliere tale struttura, devono guardare l'opera da una posizione laterale. Inoltre il paravento piegato può scorciare la forma permettendo di avere un'ulteriore e diversa visione della fenice. Hokusai, quindi, ha intenzionalmente dipinto su un paravento, perché ne conosceva l'effetto anamorfico.

Hokusai dipinse una seconda fenice, simile alla precedente, ma vista da una posizione frontale, ed in questa opera il senso dello scorcio è maggiormente sviluppato.¹¹

Vorrei paragonare questi due tipi di anamorfosi elaborati da Hokusai con quelli proposti da Baltrušaitis: egli ricorda le anamorfosi di Nicéron, Vignola o Danti nella rappresentazione di una visione orizzontale e di una visione frontale. Apparentemente c'è una similitudine tra l'anamorfosi di Hokusai e quella di Nicéron o di Gaspar Schott, ma alla base c'è una diversa concezione. L'arte in Giappone non è mai stata considerata una scienza, ma soltanto una creazione dell'arte e della natura. Il caso di Hokusai non è un fenomeno isolato. Hiroshige e Kuniyo-

shi cercano di seguire gli studi di Hokusai. Se Nicéron dice che la prospettiva è come un effetto magico ed è la cosa più bella e più eccellente che gli uomini siano capaci di creare, l'arte di Hokusai può essere considerata come l'esempio di un'espressione artistica allo stesso tempo anamorfica e prospettica.

NOTE

¹ Cfr. J. Baltrušaitis, *Prestigitation Chinoise*, in *Anamorphoses ou Thaumaturgus opticus*, Paris 1984 (1996), pp. 229-243.

² *Gusho shinshi*, Cina, 1683 citato nel *Geien Nisshou*, Giappone, 1807. T. Ono, *The Printings of China*, Tokyo 1944. Cfr. Y. Oka, *Megane-e Shinkou*, Chikuma-Shobo, pp. 68-69.

³ Cfr. S. Fukuda, S. Inagaki, *Edo no Asobi-e*, Tokyo 1988, pp. 56-59.

⁴ *Ibidem*, p. 9.

⁵ J. Baltrušaitis, *op. cit.*, p. 65.

⁶ Kuo Hsi, *Rinsen Kochi*, in *Garon*, a cura di H. Kohara, Tokyo 1973, p. 235.

⁷ La ricerca più recente è F. Naruse, *Nihon Kaiga no Hukei Hyougen* [*The Expressions of Japanese Paintings*], Tokyo 1998, pp. 229-308.

⁸ Cfr. K. Koyama, *Genei tositeno kukan* [*The Space as Illusion*], Tokyo 1996, pp. 80-100.

⁹ J. Baltrušaitis, *op. cit.*, pp. 11-22.

¹⁰ K. Hokusai, *Fenice*, 1835, Boston, Museum of Fine Arts.

¹¹ Catalogo della Mostra, *Hokusai*, Tokyo 1999.